

PLANO SECUENCIA DE LA MEMORIA DE CHILE

veinticinco años de cine chileno (1960-1985)

ediciones del litoral

El período que va del 50 a 1960 tampoco deja huellas importantes. Filma en Chile el realizador francés Pierre Chenal, y su paso por el país sólo se recuerda por haber incorporado a su película *Confesión al amanecer* una música incidental —de Juan Orrego Salas y Acario Cotapos— especialmente compuesta para ella, cosa que se hacía por primera vez en la cinematografía nacional. Hacia fines de la década, en 1957, el cineasta Naum Kramarenko presenta *Tres miradas a la calle*, que es apenas un tímido vistazo al entorno social chileno, pero que insinúa, anticipándolo, el carácter de la mirada que luego habrá de surgir. Después hará, en 1961, *Deja que los perros ladren,* basada en una obra teatral de éxito de Sergio Vodanović.

Y no hay otros títulos que merezcan ser recordados en el cine argumental, es decir, en el cine comercial. El trabajo verdadero, el que hará de semilla y anunciará otro tiempo será el del cine documental. Este halla sus posibilidades de expresión en un organismo que ha nacido sin hacer mucho ruido, y que sin embargo, jugará un papel de cuya importancia, hasta ahora, no se ha hablado suficientemente: el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile. De su fundador y primer director, Sergio Bravo —que, según algunos, «es sin lugar a dudas el realizador chileno más importante» de aquella década—[3] hay ecos a propósito de sus documentales, pero pocas referencias sobre su papel como pionero de una línea de trabajo y una orientación que muy luego habrían de representar las tendencias dominantes en la cinematografía nacional.

* * *

A diferencia de otros países, y por razones que no nos compete aquí tratar de explicar, en Chile jugó un papel preponderante en el desarrollo de la actividad artística y cultural la Universidad de Chile. Implementando, como ya quedó dicho, organismos estables que se ocupaban de la danza, de la música y de la actividad teatral, les dio a estas disciplinas la posibilidad de una difusión hasta entonces desconocida, ayudando a robustecerlas, a sacudirlas del estancamiento y el marasmo, proyectándolas hacia la comunidad y ampliando su audiencia hasta niveles antes desconocidos.

No ocurrió lo mismo con el cine. Las causas no son difíciles de discernir. La Universidad no podía disponer, al menos en ese instante, de los cuantiosos recursos que suponía edificar la infraestructura industrial que exigía la etapa fundacional de la cinematografía chilena. Décadas después a lo mejor la situación hubiera sido otra, según puede inferirse del

[3] Joaquín Olalla. «Cine latinoamericano: Chile», en *Tiempo de cine* n.º 18-19, Buenos Aires, marzo de 1965, pp. 72-75.

hecho (también singular en relación con lo que ha ocurrido en otros países) de que hayan sido las universidades las que asumieran la tarea de poner en marcha la televisión nacional, pero para entonces el cine chileno había ya encontrado —para bien o para mal— otros cauces para su problemático desarrollo.

Pero, como era natural, dado su carácter de institución abierta al debate cultural y a la investigación y examen del fenómeno artístico, la Universidad procuró dar cobijo de algún modo a la preocupación de quienes se ocupaban de cine. Primero amparando, aunque no fuera sino con el préstamo de locales para su funcionamiento, al primer Cine Club, que forman estudiantes de diversas facultades hacia 1952, e incorporando en forma oficial a su estructura orgánica, años después, en 1959, el Centro de Cine Experimental, al frente del cual se nombra como director a uno de aquellos estudiantes pioneros: el recién egresado de la Escuela de Arquitectura, Sergio Bravo.

Cuando nace el Centro, su director y el equipo que trabaja con él son sólo un grupo de aficionados al cine, aunque ya fanáticos del oficio, como León Schidlovsky o el músico Fernando García, que por entonces tienen menos de treinta años. «Son jóvenes modestos que desconocen los anuncios espectaculares», informa la revista *Vistazo* (18-VII-59) cuando se da cuenta pública de la fundación del Centro, y agrega: «El cine chileno, que vive de recuerdos pasados, tiene ahora un grupo de entusiastas cultivadores» que «no han viajado a Hollywood, ni contratan estrellas de moda». Se aludía, así, a la desgraciada experiencia vivida años antes con Chile-Films.

No disponen para empezar de gran cosa. Pero tienen una sede —unas oficinas en la calle San Isidro n.º 85— y una infraestructura compuesta por tres cámaras más un equipo de compaginación y sonido. Los objetivos no pecan de modestos; se proponen: 1.º La investigación de los medios audiovisuales en busca de un lenguaje propio de trabajo; 2.º la formación de profesionales; 3.º la producción de películas para uso universitario. Años más tarde, estas perspectivas se harán todavía más amplias.

Sergio Bravo se declara tributario del clima intelectual de la postguerra. Había hecho sus estudios secundarios en pleno período de la Segunda Guerra Mundial, y le tocó llegar a la universidad y concretamente a la facultad de Arquitectura, cuando las ideas antifascistas eran caldo de cultivo de todo tipo de impulsos de cambio. Vivió la Reforma Universitaria de esos años, lo que le significó —cuenta— incorporar a su trabajo estudiantil prácticas nuevas: las encuestas, las «salidas a terreno», donde el encuentro con el obrero o el campesino potencia, de súbito, el empleo de técnicas nuevas como, por ejemplo, el cine.

Pero el cine no surgió verdaderamente para él, según declara, sino varios años después. Alrededor de 1955, en que el cine empezaba a tener un lugar, por pequeño que fuera, en el proceso social y cultural. Bravo escribía la página de cine de la revista *La Gaceta*, que dirigía Pablo Neruda, y cuenta que por esas fechas el pintor José Venturelli le regala una copia del film *El gabinete del doctor Caligari*, que ejerce, dice, una gran influencia en su gusto cinematográfico. En el Cine Club de la Universidad de Chile, mientras tanto, al que también pertenecían Pedro Chaskel, Daniel Urria y otros, veían films todas las semanas, principalmente europeos. «Estábamos en plena época del *star-system* y ver *El muelle de las brumas* era un modo de escapar a la revista *Ecran,* donde María Romero llenaba páginas con los chismes sobre las "estrellas" norteamericanas y publicaba comentarios de películas de la misma procedencia que eran copias de las críticas de la revista *Variety*.»[4]

En el cine Club veían también documentales, en particular del National Film Board de Canadá, cuyo director, el cineasta inglés John Grierson —maestro de Norman MacLaren, Basil Wright, Carol Reed y otros— influyó en muchísimos cinematografistas de su tiempo. El documental, como se sabe, se desarrolla como género en los años de la guerra, y en la década del 50 vive una suerte de apogeo. Sergio Bravo ve todos estos films, participa en ardorosas discusiones teóricas, pero empieza a nacer en él, como en muchos de sus compañeros, el deseo de canalizar también sus ímpetus creativos en algo más que discusiones, haciendo también ellos sus propios films.

El Cine Club logró desarrollar una cierta estructura: tenía una revista, preparaba un programa para la radio y organizaba proyecciones semanales. Pero la tentación de «hacer cine» era una preocupación dominante, de modo que en algún momento reunieron la decisión y los medios para hacer una primera película. Se trataba, cuenta Bravo, de un docu-

---

[4] Estas declaraciones, así como las que se consignan en las páginas siguientes, corresponden a una entrevista realizada con la autora en el otoño de 1985 en la localidad de Bobigny, suburbio del nordeste de París. Una versión de esa conversación se recoge en *Araucaria de Chile* n.º 37, Madrid, 1987, pp. 102-110.

El cineasta ocupa en esa localidad un estudio donde antes vivió el pintor Guillermo Núñez. Digamos de paso, para los efectos de la pequeña historia del exilio chileno en Francia, que Bobigny es la cabecera administrativa del departamento de Seine-Saint Denis, el que junto con otros departamentos de la periferia de París, constituye lo que otrora llamaban «cinturón rojo» de la ciudad, en algunas de cuyas comunas —la propia Bobigny, Montreuil, Saint-Denis, Fontenay-sous-Bois, Bagnolet, Villetaneuse, Gennevilliers, Colombes, Argenteuil, Nanterre, Ivry, Vitry, Ville-Juif, Vincennes, Nogent-sur-Marne, Noisy-le-Sec y otras— vivió una parte considerable de la emigración chilena en Francia, a partir de 1974.

mental «sobre el cañonazo de las doce del día, el famoso cañonazo que se disparaba desde el cerro Santa Lucía en el centro de Santiago». «Filmábamos a los encargados de disparar, que eran tres: uno que estaba abajo, miraba su reloj y a la hora señalada, es decir, al mediodía, hacía una señal con su pañuelo a otro tipo que estaba en la cumbre, al lado del cañón. Recibida la señal, éste instruía al artillero para que disparara, con el resultado de que el cañonazo sonaba siempre con segundos de retraso». Ese fue su primer documental, aunque su filmografía no lo recoge, y registra en cambio, como primera producción oficial, *Imágenes antárticas,* realizado en 1956. Al año siguiente filma *Mimbre,* un corto de sólo diez minutos que llama inmediatamente la atención y que sirve para definir algo así como una declaración de principios cinematográficos. Sostiene Sergio Bravo:

> «Nosotros queríamos aportar un nuevo lenguaje, independizarnos totalmente de lo que veíamos como cine oficial chileno. Nos impresionaba mucho lo que hacía Fernando Birri, que había fundado en 1956 la primera escuela latinoamericana de documentalistas, en el Instituto de Cine de la Universidad Nacional del Litoral, en Santa Fe, Argentina. Definía su trabajo como "realismo crítico", una suerte de neorrealismo, aunque no era exactamente lo mismo. Muchos partieron a estudiar a esa escuela. Nosotros, entre tanto, hacíamos exposiciones de cerámica, de objetos de mimbre; estábamos bastante locos descubriendo la luz, nuestra luz del sur, que es una luz marítima de mucha riqueza cromática... Yo filmaba todo lo que podía.»

Enviaban sus películas a revelar a los Estados Unidos o a Panamá y más tarde a Argentina. La filmación la hacía con cámaras prestadas que conseguían en el Instituto de Cinematografía Educativa, un organismo oficial, o con particulares, o en el mismo Chile-Films, donde utilizaban unas cámaras Mitchell, famosas por lo pesadas. Financiaban el trabajo con dinero de sus propios bolsillos, cosa que marcaría a fondo el estilo de sus producciones, afectando incluso las propias concepciones estéticas.

Mimbre, por ejemplo —que recogía en imágenes la labor de un artesano popular, Manzanito, sin tics o rebuscamientos folklorizantes al estilo de lo que solía entenderse como «cine popular»—, era un film modestísimo, realizado con un mínimo de recursos. En la misma forma se hicieron *Día de organillos* y *Trilla*, donde el cineasta proseguía su tarea de revelación de lo que constituye la realidad sencilla en la vida de un pueblo. Presentados en 1962, cuando ya era director del Centro, los comentaristas de cine y los periodistas especializados comienzan a mostrar interés por su trabajo, el de Bravo y el de sus compañeros.

En *Trilla*, la tradicional faena campesina y su ceremonial está filmada de modo casi antropológico, en la localidad de Canquihue, cerca de Con-

cepción. Las escenas se van puntuando con cuecas y tonadas de la misma región cantadas por Violeta Parra. Ella había contribuido también con su música en *Mimbre*, sólo que en este film, según Bravo, él utilizó la técnica del cine mudo: «A Manzanito —dice— lo íbamos descubriendo mientras filmábamos las figuras prodigiosas que tejía en mimbre, y Violeta comentaba su trabajo con la guitarra».

Ella no fue la única compositora importante que trabajó con el cineasta. También lo hizo Gustavo Becerra. En cuanto a los textos, Bravo recurrió siempre a escritores sobresalientes: el poeta Efraín Barquero o el narrador Francisco Coloane. Con este último aparece todavía trabajando, en fecha más o menos reciente, en la película *No eran nadie*.

Ese mismo año obtiene una mención de honor en el Festival Internacional de Locarno por *Láminas de almahue,* uno de los primeros films experimentales hechos en el país. Antes había hecho *Casamiento de negros,* sobre las cerámicas de Quinchamalí, con música de Violeta Parra, que esta vez aparece además ante las cámaras, mientras hace bolillos.

Fue un período intenso. Filmó muchas cosas, entre ellas un ambicioso documental, *Amerindia,* realizado con Enrique Zorrilla, y un primer proyecto de película sobre Pablo Neruda —años después habrá otro— que desgraciadamente se perdió mientras se enviaba al extranjero para su revelado. Bravo recuerda que la película comenzaba en una casa de la calle Agustinas, donde Neruda había descubierto un mascarón de proa inmenso. El poeta ha ido a buscarlo junto con su amigo Manuel Solimano, a quien le había pedido ayuda para el traslado de la pieza a Isla Negra. Ambos visten de marineros. La operación despierta una gran expectación por las proporciones del mascarón y porque mientras la mole es subida al camión se produce un gran atasco de automóviles en la calzada.

Las últimas películas que filmó en este período fueron *La marcha del carbón* y *Banderas del pueblo*. Cuenta el realizador:

> «La marcha, como se recordará, fue un dramático acontecimiento sindical y político. Fue organizada para quebrar la resistencia de la compañía, que se negaba a facilitar una solución a una huelga que se prolongaba ya durante tres meses. Aunque la población de la zona, incluidos los comerciantes y los feriantes, ayudaba a mantener las ollas comunes, la situación se tornaba cada día más difícil, porque había que alimentar a mucha gente. Así que los sindicatos decidieron marchar desde Lota a Concepción, que están a 40 kms. de distancia. Alrededor de cincuenta mil personas, los mineros con sus mujeres y sus niños. Una marcha histórica, en un día luminoso, con un viento que hacía flamear los miles de banderas. Todo se prestaba para hacer un buen documental.»

En 1964 viaja a Leipzig, República Democrática Alemana, y presenta en el festival de cine *Banderas del Pueblo*.

A su vuelta a Chile, según testimonio recogido en 1965 por la revista *Ercilla*, su visión de lo que era el trabajo cinematográfico en el país era bastante amarga:

«La conclusión más evidente para mí, después de siete meses de viaje, es la comprobación del abismante grado de "coloniaje" que impera en nuestro país, en los que se refiere a cultura cinematográfica (...) Del total de películas exhibidas aquí el 99,9 por ciento son importadas. Pero no tenemos la posibilidad de conocer la producción cinematográfica argentina y mucho menos el "cinema nuovo"de Brasil. Nada sabemos de lo que están haciendo enColombia, Cuba o Venezuela. No se conoce la variada producción de cine de animación, de cine para niños que se está haciendo en países como Alemania, Hungría o Yugoeslavia[5].

[5] Ese mismo año, Joaquín Olalla, en el artículo ya citado, expresa un pesimismo similar. «Debe considerarse que un cine nacional propiamente tal —dice— implica la existencia y desarrollo de un complejo de factores que no existe en nuestro medio». Se detiene en el análisis del año 1963, consagrado, según cuenta, por la Asociación de Productores y Directores de Cine —«por exceso de ingenuidad o ironía»— como el «año del cine chileno». Las solas cifras desmienten el falso optimismo; mientras en 1961 se habían realizado cinco largometrajes y uno en 1962, la realidad de 1963 es desoladora: ninguno. A juicio de Olalla lo único que salva ese año la cara del cine chileno es el trabajo del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile.

Entre los diversos aspectos que marcan el estancamiento de ese momento, vale la pena evocar la visión que da el articulista sobre el papel de la censura cinematográfica. El organismo entonces existente y que se llamaba justamente así, Consejo de Censura Cinematográfica —lo que tenía al menos la ventaja de apelar a las cosas por su nombre— había debutado en 1959, año de su fundación, prohibiendo la exhibición de *Sonrisas de una noche de verano* de Ingmar Bergman. «Cuando varios sectores elevaron sus protestas contra este atentado —cuenta Olalla— los censores se disculparon: «¡No sabíamos que se trataba de una obra maestra!». Ese año de 1963 el Consejo rechazó películas como *Alias Gardelito* de Lautaro Murúa y *Setenta veces siete* de Leopoldo Torre Nilsson. Hubo algunas protestas por *Alias Gardelito*, seguramente porque, al ser Murúa de origen chileno, se tocaba la sensible fibra chovinista de nuestros connacionales; pero nadie dijo nada para defender a Torre Nilsson.

La mediocridad que presidía el trabajo de los censores corría a parejas con la actitud conformista que los medios intelectuales mostraban ante sus decisiones arbitrarias. No se explica de otro modo el que la revista *Mapocho,* el importante órgano cultural de la Biblioteca Nacional que dirigía el historiador Guillermo Feliú Cruz, recogiera un artículo de uno de los miembros del Consejo de Censura, la Sra. Hilda Catalán de Araneda, en que se hace la apología del famoso Código Hays, y se sostiene como principio rector la tesis de que el cine «es fundamentalmente un entretenimiento», y en esta virtud pasan a ser modelos «las películas mejicanas, que con un lenguaje cinematográfico sencillo relatan historias simples, sin rebuscamientos, que constituyen agradable entretenimiento para las clases populares, incluso en Chile, donde tienen gran aceptación entre nuestro pueblo, y que siempre contienen una lección moral y, al mismo tiempo, destacan las tradiciones culturales de este país, tales como costumbres, atavíos, folklore». (*Mapocho,* tomo I, n.º 2, julio de 1963, citado por Olalla).

»Nunca se ha querido aceptar que el problema más urgente de nuestra cinematografía es el de la regulación del comercio exterior cinematográfico. Francia, con 45 millones de habitantes, estrena cada año 450 títulos, y de ellos 160 son nacionales. En Chile, para 8 millones de habitantes, se estrenan anualmente 550 títulos, de los cuales uno o dos son películas chilenas. ¿Qué posibilidad puede tener una industria nacional de películas que no tiene ninguna protección preferencial para explotar su propio mercado por reducido que sea? En Chile, la única legislación existente es la que protege al autor del argumento de la obra cinematográfica. Puede hacerse la inscripción de proyectos de películas. Con esta ingenua operación se ha pretendido que los problemas de nuestra cinematografía están resueltos desde hace cincuenta y cinco años.»

Bravo expresaba así algunas de las inquietudes que eran comunes a los cineastas nacionales de su época. Poco después, durante el gobierno demócratacristiano presidido por Frei, algunas de estas preocupaciones se traducirían en ciertas disposiciones legales más bien tímidas, que luego, durante el gobierno de la Unidad Popular, procurarían, aunque sin lograrlo del todo, organizar una práctica global de lo que podría haber sido una política orgánica del cine chileno.

Bravo se adelantaba en todo caso a los exámenes críticos que, de modo más prolijo, harían años después otros cineastas chilenos de izquierda.

* * *

El centro de Cine Experimental cumplió varias funciones. Fuera de las películas realizadas por su director, produjo diversos otros films, entre ellos, los documentales *Artesanía de Chillán,* de Domingo Sierra, y *Arqueología en el Norte* de Pedro Chaskel, filmada con motivo de una expedición a la desembocadura del río Loa; y una película experimental, *Un viaje en tren,* realizada por Enrique Rodríguez. Se preocupó, también, del patrimonio cinematográfico nacional, investigándolo y en algunos casos restaurando viejas películas. Digno de recordar es el caso de la recuperación y restauración, en 1962, de una copia del largometraje de ficción *El Húsar de la muerte.* Dos años después el trabajo fue aún más allá, al incorporársele una banda sonora con música incidental de Sergio Ortega.

El Centro tomó algunas iniciativas para proyectar su labor más allá de las fronteras. Estableció relaciones estables de trabajo con organismos homólogos: los Institutos de Cinematografía de la Universidad de Buenos Aires y de la Universidad Nacional de Santa Fe; y presentó varias de sus producciones en Argentina y en países como Uruguay, Perú, Colombia y Venezuela.

Uno de sus esfuerzos mayores se concentró en la traída al país de personalidades del cine mundial. Una de ellas fue Henri Langlois, director de la Cinemateca Francesa, que llegó invitado para participar en el análisis y discusión de los planes de trabajo del Centro; el otro fue Joris Ivens, el famoso documentalista holandés, cuya visita dejaría una cierta huella en Chile.

Durante la estancia de Ivens en el país, se proyectaron virtualmente todas sus películas, que nunca antes habían sido presentadas en pantallas chilenas. Fuera de eso, en virtud de un convenio con la Universidad, suscrito a través del Centro, se produjo el célebre documental *Valparaíso,* en cuya realización concurrieron también capitales franceses[6].

Bravo cuenta que participó como correalizador de la película y que tuvo además a su cargo las tareas de producción. «Con Ivens aprendí —dice— de su experiencia, de su oficio, pero no de su método, que era muy personal». Se extiende sobre esto:

> «Para mí su método es subjetivo, no corresponde a una objetividad. Yo siento que Ivens, a pesar de ser un humanista y un hombre de izquierda, tiene una visión de europeo. Claro, para mí fue importante haber participado en la filmación, sobre todo que se trabajaba con un cierto presupuesto; me ayudó en mi formación profesional, pero en mi formación profunda ha sido más importante el haber trabajado con Violeta Parra o con Pancho Coloane. Eso fue mucho más fundamental, porque nuestro trabajo era apasionado. Es ciero que yo creo en la sistematización, pero también creo en el cine como instrumento de transformación de la sociedad, y yo me juego por eso.»[7]

---

[6] El que la Universidad de Chile apareciera como coproductora significaba que los gastos de la película tenían que someterse a los controles, bastante burocráticos, comunes a todas las operaciones realizadas por la universidad. Esto originó hechos pintorescos, como el escándalo que se armó, por ejemplo, con la cuenta que se pasó por la escena filmada en el célebre prostíbulo llamado «Los siete espejos». El local fue cerrado al público entre las seis de la tarde y las seis de la mañana, el día de la filmación, y hubo que pagar esa jornada, incluidos los estipendios cobrados por las prostitutas y marineros que aparecen en la secuencia.

[7] El paso de Joris Ivens por Chile no ha sido todavía suficientemente evaluado. Muy pocos son los cineastas chilenos que han dado una opinión detallada sobre el particular. Raúl Ruiz, en una entrevista, responde así a la siguiente pregunta: «*Entrevistador:* Hay muchas opiniones que indican que el impacto de su presencia fue fuerte. Tú mismo has dicho esto en alguna oportunidad. Si lo confirmas, ¿en qué sentido fue efectivamente grande ese impacto? *Respuesta:* Yo creo que debe haber sido el primer cineasta conocido, de peso, que aceptó analizar su obra en detalle. En una mesa de montaje hizo pasar una por una todas sus películas, y fue explicándolas prácticamente toma por toma. Hay que decir que en los hechos nadie siguió eso. Empezó con unas sesenta personas y terminó con cuatro o cinco, entre los cuales yo no estaba. Yo fui sólo unas veces, porque estaba filmando, debo decir que gracias al propio Ivens. ¿Por qué fue para mí tan importante?

Hacia fines de 1967 Bravo intenta hacer una segunda película sobre Neruda, esta vez en 35 mm. «Era un film en blanco y negro, en que la fotografía la hacía Patricio Guzmán» (no el realizador sino un camarógrafo que también se llama casualmente así). La historia giraba alrededor de los primeros amores del poeta, en su época de niño y adolescente. «Filmamos los trenes de Temuco, la lluvia, los bosques; fuimos a la zona cordillerana por donde salió Neruda al exilio». El film se llamaba *Neruda, ese desconocido,* y según su autor, había material como para producir una película de tres horas de duración. Pero este film también se perdió.

«En mi tiempo de director del Centro había muchos jóvenes que manifestaban deseos de filmar, y yo consideré que había que ayudarlos, ya que una de nuestras misiones era propender al desarrollo de un cine nacional, un cine de envergadura. Y ya se sabe que la única manera de hacer cine es "quemando" película. Así que tomé la decisión de entregar bobinas a mucha gente, para que pudiera filmar y tuviera posibilidades de realizar sus proyectos. Fue de este modo como Helvio Soto filmó *Yo tenía un camarada* y Raúl Ruiz pudo hacer su primer trabajo, *La maleta.* Con película del Centro —que actuó como coproductor— hizo *El chacal de Nahueltoro* Miguel Littin. Como

---

Creo que porque él estaba habituado a trabajar con personas que se dedicaban a distintos géneros cinematográficos y aceptaba, por lo tanto, la existencia de todos esos géneros. Chile, como todo país que empieza a trabajar en una actividad cultural era, digamos, muy sectario. Yo había hecho un guión que podríamos llamar vagamente impresionista, lo que había chocado mucho a la gente que trabajaba en el Centro de Cine Experimental, porque en Chile lo que correspondía hacer, en principio, era una película más realista. Ivens, acostumbrado a trabajar con gente de todo tipo, y siendo él misno un hombre que trabajó con la vanguardia francesa, estimó que lo que yo proponía era de lo más normal y dijo que había que apoyarlo. Fue mi primer contacto con alguien que piensa en política cultural de una manera muy abierta». (V. Luis Bocaz. «No hacer nunca más una película como si fuera la última». Conversación con Raúl Ruiz, en *Araucaria de Chile* n.º 11, Madrid, 1980, pp. 101-118).

La verdad es que, al parecer, pocos entendieron la importancia de Ivens. Cuando él llegó a Chile, la mayor parte de su obra estaba ya realizada. Su encuentro con los realizadores chilenos fue la posibilidad de una apertura al exterior muy considerable, porque la verdad estricta era que, antes de su llegada, sus películas eran completamente desconocidas. Ivens —hay que recordarlo— ha sido ejemplo de un gran cineasta comprometido con la Historia; de él se tiene la sensación de que siempre estuvo allí donde se estaban produciendo acontecimientos históricos decisivos. Tenía una divisa acerca de que el cine, antes de contar con grandes medios, debía preocuparse por contar con la solidaridad de los trabajadores. No despreció filmar acontecimientos que no parecían importantes, pero que estaban insertos en procesos que servían a una causa noble.

Dados los antecedentes, cabe la pregunta: ¿fue suficientemente aprovechada la visita del holandés a Chile? Un agudo crítico de cine emitió una vez verbalmente una opinión que quizás resuma adecuadamente la situación: «Los cineastas chilenos simplemente se farrearon la visita de Ivens a nuestro país».

ellos, otros realizadores independientes —Domingo Sierra, Sergio Larraín— hicieron sus films, todos ellos trabajos de gran dignidad. No creo equivocarme cuando sostengo que todo esto fue importante para el futuro del cine chileno. Ayudó bastante a todo lo que vino más tarde.»

Luego vino el período de la Unidad Popular. Sergio Bravo ya no era director del Centro y estuvo esos años dedicado a su profesión original: la arquitectura. Después del golpe de Estado volvió a intentar hacer cine. Filmó a Delia del Carril, a Juvencio Valle y a otros poetas. Organizó una agrupación, el Cine-Arte Pedro Sienna junto a antiguos y nuevos profesionales del cine: Nieves Yanko, Jorge Di Lauro, José Román, Carlos Flores, pero tuvieron dificultades con las autoridades. Entre 1978 y 1980 dirigió un taller de cine en el Instituto Chileno-Italiano de Cultura; organizaba proyecciones de películas y debates a propósito de ellas. Realizó un extenso vídeo sobre un festival musical universitario y otros dos sobre el escultor Samuel Román. Finalmente, emprende la tarea de hacer su primer largometraje argumental: *No eran nadie*. Pero no encuentra apoyo para continuarla y en 1982 elige, como tantos otros miles de chilenos, el camino del destierro voluntario. Viaja a Francia en busca de apoyo para poder terminar la película.

Lo que al principio parecía ser un documental sobre la vida de los chilotes, su dura faena diaria, sus miserias y tristezas y el autoexilio en Argentina que se imponen miles de hombres que abandonan Chiloé por falta de trabajo, se convierte en una parábola sobre los desaparecidos. Un drama más o menos ancestral se enlaza con la tragedia que empezaron a vivir después del golpe de Estado del 73 las familias cuyos parientes desaparecieron para siempre. Un film como ese era muy difícil que pudiera esos días terminarse en Chile. Bravo emigra por eso, y en Francia obtiene la ayuda del Instituto Nacional del Audiovisual.

Esta parte de su experiencia la ha contado de la siguiente manera:

«En Chile se produjo un encandilamiento con el terror. A mí me interesaba desarrollar una realidad más antropológica; mostrar, por ejemplo, de qué modo los nativos de Chiloé se están extinguiendo. Chile es un país largo y multifacético, pero hay que conocerlo más profundamente para enriquecer el proceso de su transformación social. Existe el Chile marítimo, el Chile de los mapuches, el Chile de la mujer, que no es una sola sino muchas y diferentes. Tal vez estas realidades no son desde el punto de vista de la exportación demasiado interesantes, por el momento, por la gravedad de los problemas que hay que denunciar ante el mundo. Pero esas realidades están de todos modos allí.

»Mi cine es ahora más complejo, es un cine que está a medio camino entre la ficción y el documental. *No eran nadie* tuve que improvisarlo virtualmente de la nada. En Chile, todos lo saben, no hay mucha libertad para filmar, pero

en Chiloé había muchos menos vigilancia que en el resto del país. El tema de los desaparecidos que aparece en el film no lo puse de modo forzado; es un tema latente en todo Chile, y como a mí me interesaba Chiloé no sólo como realidad antropológica sino también en su aspecto moral, era inevitable que apareciera».

La película, declara, tuvo un coste de ciento cincuenta mil francos franceses, suma que es más bien modesta. Eso supone un empleo de recursos a esa escala, de donde resulta que cuando la cinta fue exhibida por primera vez, alguien acotó que parecía un film hecho con la modalidad y el estilo del cine chileno de veinte años antes. A eso responde Bravo:

«La verdad es que esa observación dispara al fondo de mi problemática, la problemática de un cine chileno donde la cuestión de la producción es determinante. Yo creo que al hablar del cine chileno actual hay que separar el que se hace afuera, el cine que se ha desarrollado con la solidaridad, y el cine que se hace en el interior, cine de la sobrevivencia, que se hace inevitablemente con la misma tecnología de hace veinte años. Afuera ha habido posibilidades de desarrollarse, la generosidad solidaria ha permitido el que se trabaje con dinero, con recursos técnicos. En Chile, en cambio, con el fascismo, el cine ha sufrido un serio retroceso. El cine no es solamente una expresión de lenguaje que se hace sólo para "mostrar"; forma parte de un todo, y hoy, en nuestro país no hay productores, el Cine Experimental no existe, la Cinemateca fue clausurada; todas las manifestaciones de la cinematografía nacional han sido truncadas.

»Yo asumo, por eso, la imperfección como una posición moral. A mi hijo, por ejemplo, que me ayuda a filmar, no le permito que haga panorámicas con un trípode. Mi posición corresponde a la de un cine antropológico[8]. Hay un equilibrio entre forma, contenido y tecnología; de allí surge una armonía que debe ser coherente con lo que se quiere expresar.»

Apenas completada *No eran nadie,* Bravo realizó en Francia otro film: *La Glane,* documental sobre la aldea normanda Oradour-sur-Glane, hecho que ha originado la observación de que el realizador ha terminado por apartarse de la temática chilena. Dice que no es así:

[8] Lo que Bravo llama «cine antropológico», y que sin duda lo enlaza con el trabajo de Robert Flaherty, está más cerca sin embargo, del «cine directo» creado por Jean Rouch, el cineasta francés que aparece, desde el punto de vista del método como precursor de la «nouvelle vague». Rouch realizó en 1961 *Crónica de un verano* en colaboración con el sociólogo Edgar Morin, a quien hallamos en 1963 —señalémoslo a título de curiosidad— haciendo para el Centro Experimental de la Universidad de Chile una «encuesta social filmada en la Alameda».

«*La Glane* está hecho con la mirada de un realizador chileno; el dolor que produce la violencia del fascismo en Oradour[9] es el mismo que nos produce el martirio de Lonquén en Chile. Es una película sobre la vida que continúa, a pesar de todo. Los nazis quemaron niños, mujeres y viejos, quemaron animales, casas y graneros, la iglesia del pueblo. Creyeron que habían quemado todo, que habían matado todo, pero olvidaron que quedaba el río, "la Glane". En Chile es lo mismo: hagan lo que hagan, la vida continúa.

»*La Glane* está en la misma línea que *Láminas de Almahue*. Es la manera de mirar un proceso, cosa que creo esencial. Es algo vital para mí, no es antojadizo.»

---

[9] Oradour-sur-Glane fue arrasada por los nazis el 10 de junio de 1944. 650 personas —prácticamente la totalidad de la población de la aldea— fueron fusiladas, y luego fueron destruidas e incendiadas las viviendas. La acción se recuerda como uno de los hechos más atroces de la ocupación alemana en Francia.